ACCADEMIA REALE DELLE SCIENZE DI TORINO
(ANNO 1902-903)

DI UNA NUOVA ESTETICA

NOTA

DI
EMILIO BERTANA

TORINO
CARLO CLAUSEN
Libraio della R. Accademia delle Scienze
1903

Estr. dagli *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino*, vol. XXXVIII.
Adunanza del 19 Aprile 1903.

Torino — Stabilimento Tipografico Vincenzo Bona.

L'estetica di B. Croce (1) è già stata ormai più e più volte esposta e riassunta dai molti che in giornali o in riviste parlarono del volume in cui si contiene; ed esporla qui nuovamente non gioverebbe.

Inoltre essa fu tanto stringata e condensata dall'Autore, che farne più ristretto compendio, a scopo di divulgazione, è cosa del tutto superflua.

Un trattatello teorico di cencinquanta non grandi pagine non dovrebbe davvero spaventare nessuno; perciò non è il caso di soccorrere con altri sunti ed estratti alla pigrizia dei lettori italiani; e neppure è il caso d'aggiungere altre lodi alle molte che il dotto, baldo e ingegnoso libro ha riscosse; più importerebbe invece — ciò che non si è fatto abbastanza — discuterlo, e a fondo.

Impresa questa da non pigliarsi a gabbo; soprattutto perchè involgerebbe la necessità di rifarsi dal sistema filosofico in cui cotesta nuova estetica rientra, e che in essa si riflette. Come il Croce avverte, " la filosofia è unità, e quando si tratta di estetica o di logica o di etica, si tratta sempre di tutta la filosofia, pur lumeggiandosi più vivamente e minutamente (per convenienza didascalica) un lato determinato di quell'unità inscindibile „ (p. VIII). Io mi varrò peraltro del mio speciale criterio di convenienza, e lascerò in disparte le molte questioni non propriamente estetiche che s'annidano, coperte o scoperte, nel libro del Croce, così da sembrare (se non si ricordi quella certa *inscindibile unità*, propria della filosofia, da lui allegata a sua scusa) superfetazione ed ingombri.

---

(1) Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale,* Milano-Palermo, Sandron, 1902.

Nonostante le parecchie digressioni (sia pure apparenti) e le frequenti incursioni in territorî extra-estetici, la trattazione riuscì al Croce brevissima. Egli la semplificò fino all'estremo limite, escludendone ogni ampio svolgimento dimostrativo analitico, ed escludendone molte di quelle materie che i più finora avevano considerate pertinenti all'estetica, mentr'egli invece le considera estranee ad essa. Ridotti a pochi i " problemi propriamente estetici „ sui quali " sentì il dovere di travagliarsi „, parvegli di poter dire verso la fine (p. 143) che se il suo trattato sembrasse " assai scarno „ in confronto di tant'altri più ponderosi e farraginosi trattati congeneri, ciò sarebbe errore prodotto dalle apparenze. L'ampiezza d'un trattato non si misura dalla corpulenza del volume; e quel del Croce non riuscì corpulento appunto perchè ne furono escluse le solite zeppe psicologiche (l'arte infatti — importa avvertirlo subito — è, per il nostro Autore, pura *funzione teoretica* dello spirito, e non ha nulla da spartire colla sensazione, col sentimento), le solite zeppe storiche, ecc., e i soliti inutili discorsi intorno a " concetti pseudoestetici „.

Tali sono " i concetti del *tragico, comico, sublime, patetico, commovente, triste, ridicolo, malinconico, tragicomico, umoristico, maestoso, dignitoso, imponente, decoroso, grazioso, attraente, stuzzicante, civettuolo, idillico, elegiaco, allegro, violento, ingenuo, crudele, turpe, disgustoso, nauseante;* e chi più ne ha, più ne metta „, dei quali il Croce non volle far cenno se non per " giustificarne il risoluto discacciamento „ (p. 89) (1). Ma qui si potrà domandare:

(1) Noto che però d'alcuno di " cotesti concetti „ il Croce ha voluto anche espressamente occuparsi. Così, p. es. (pp. 91-92), egli ci ha data una definizione del *comico;* quella che " fra le tante escogitate, sembra a *lui* la più plausibile, la meno incompleta „. Come nascerebbe il comico, secondo il Croce? " Perchè si abbia il comico è necessario che l'uomo si metta in disposizione di contemplatore che attende e prevede una data percezione. Nell'ascoltare un racconto che ci descrive il proposito magnifico ed eroico di una determinata persona, noi dobbiamo con la fantasia anticipar l'avvento di un'azione magnifica ed eroica e prepararci ad accoglierla, tendendo le nostre forze psichiche. Ma, di un tratto, in luogo dell'azione magnifica ed eroica, che il tono e le premesse del racconto ci annunziavano, con una voltata improvvisa, l'azione che sopravviene, è invece piccola, stolta, meschina, impari all'attesa. Noi ci siamo ingannati, e il riconoscimento del-

in qual canto mai troveranno rifugio adesso cotesti poveri *concetti* scacciati dall'estetica, dove stavano a pigione? Il Croce fu inesorabile come un usciere che intima lo sfratto a degli inquilini morosi; bisognerà, se non muoiono, che qualche anima pietosa o li provveda d'un nuovo alloggio o li faccia rientrare (e forse sarà il meno peggio) nel vecchio.

La brigata non è poi tanto numerosa come il suo persecutore l'ha fatta parere a furia di sdoppiamenti, ma un certo numero di quei concetti esiste da tempo immemorabile, e nessuno ha colpa se esiste. Li han prodotti le cose; ci sono al mondo perchè nella natura e nell'arte c'è qualche cosa che li ha fatti nascere; sono indispensabili a distinguere dei *generi*, o a caratterizzare certe impressioni ed espressioni estetiche; non appartengono a un'arte singola, ma a tutte in comune; che male c'è dunque se la *scienza dell'arte* ne tien conto e li studia? Sarebbe male se li studiasse per trarne delle regole da imporre agli artisti, ma l'estetica ormai (sia detto a suo onore) non accampa più di tali pretese.

Ho detto *generi;* ma che sono essi poi se non " vuote fan-

l'inganno non può non essere accompagnato da un attimo di dispiacere. Ma quell'attimo di dispiacere è presto soverchiato dal momento seguente, in cui possiamo far gettito dell'attenzione preparata, liberarci della provvista di forza psichica accumulata ed ormai superflua, sentirci leggieri e sani: che è il piacere del comico, col suo equivalente fisiologico, il riso „ — Non è difficile accorgersi che " la meno incompleta „ definizione e spiegazione del comico offertaci dal Croce riguarda un caso, che sarà, magari, frequentissimo, ma che è particolare. Sonvi altri casi, certo non infrequenti — in cui si ride senz'esserci prima disposti ad ascoltare o a vedere qualche cosa di magnifico e d'eroico; e se fosse vero che a produrre il comico quella certa aspettazione fosse necessaria, certi personaggi di commedia e di romanzo, o certe persone reali, non ci farebbero ridere che una volta, la prima che ci si presentano; perchè, dopo averli conosciuti, l'aspettazione supposta sarebbe impossibile. Da Don Abbondio, p. es., chi s'aspetta mai qualche cosa di magnifico e d'eroico? Nemmeno la prima volta ch'egli entra in scena; l'atteggiamento, l'aspetto, il passo, lo sguardo, ecc., tutto in lui annunziano già prima ch'egli parli ed agisca un personaggio non eroico; e tuttavia noi ridiamo. Gli è — e valga l'osservazione non pel solo concetto estetico (o pseudo-estetico) di cui discorriamo, ma per tutti gli altri — che v'ha comico di diversi gradi, di diverse specie, di diversa origine; e il meglio che resti da fare è ancor lo studio di cotesti diversi gradi, specie ed origini, piuttosto che la ricerca di un problematico principio comune.

tasime „? (p. 41). Vuote fantasime, senza dubbio, se, per il gusto di metterli in fuga, ce li figuriamo costituiti da schemi, da formole, da precetti; oppure ce li figuriamo così rigidamente delimitati e chiusi, che l'uno non possa mai in nulla partecipare dell'altro; non però vuote fantasime, se ce li figuriamo formati da gruppi d'opere in cui variamente si ripete un medesimo conato d'arte. Certo sarebbe assurdo parlar di generi per prescrivere come debbano trattarsi, e non per vedere come furono trattati; ma per buona sorte la *precettistica* oggi non è più in grado di far paura.

Croce contro la Rettorica

Come non è più in grado di farne la *rettorica* o la dottrina dell'*ornato*, contro la quale il Croce dichiara di scendere in campo perchè " noi non possiamo dimenticar senz'altro gli errori del passato, nè le verità possiamo tenere in vita se non facendole battagliare contro gli errori „ (p. 76). Sono assai lontani i tempi in cui il Patrizio (1) formulava un principio d'arte conveniente all'essenza del più puro secentismo, ponendo nell'ornato il maggior pregio di ogni discorso, sostenendo che " per avventura l'ornamento, o tutto o la più eccellente parte di lui, istà ne' traslati e nelle figure „. Que' bei tempi sono — dicevo — assai lontani, nè accennano a tornare, che io m'avveda.

Del resto — conveniamone — la povera rettorica, che adesso tutt'al più insegna o dovrebbe insegnare a distinguere i modi diversi dell'elocuzione, i proprii dai figurati, e questi nella molteplice loro varietà allargata o ristretta, secondo la sottigliezza o l'arbitrio dei grammatici (2), non ha mai fatto più male di

(1) V. il V dialogo *Della Rettorica di Messer* Francesco Patrizio ecc., intitolato *Il Sansovino o vero degli ornamenti oratori*. Mi valgo della raccolta *Degli autori del ben parlare*, Venezia, 1646, T. IV, p. 678.

(2) È inutile richiamare le distinzioni, divisioni e suddivisioni pedantescamente minute, così frequenti ne' vecchi trattatisti, quali, p. es., Giulio Camillo Delminio (*La Topica*, in *Autori del ben parlare* cit., II, 337 sgg.), Bernardino Daniello (*Trattato delle parole proprie e trasportate e delle figure del parlare*, ivi, ivi, 387 sgg.), ed altri che andarono anche più oltre nel moltiplicare le distinzioni. Ricorderò piuttosto Jacopo Mazzoni (*Dei Tropi*, in *Autori del ben parlare* cit., II, 79 sgg.); il quale dopo aver definito il tropo " una mutazione nella parola dalla propria significazione „, fatta " per comune consentimento dei retori, in tredici modi „ (veramente i retori ne distinsero di solito quattordici), aggiunge: " Ma io credo che questa opi-

quanto ne ha fatto e ne fa quell'altra perniciosa rettorica, che non conosce e non cura i posticci *ornamenti* accattati nell'arsenale della *topica*, e intanto adultera in tanta prosuccia *disadorna*, che oggi si scrive o si declama, la sincerità del pensiero e del sentimento.

Il Croce ha ragione da vendere quando sostiene che, a rigore, in estetica è impossibile distinguere il *proprio* dal *traslato*, poichè l'espressione estetica non ammette che *parole proprie*, e che dove il *traslato* non ha valore di *proprio*, esso è viziosa superfluità che guasta; ma ciò concesso — poichè *metafore*, *sineddoche*, *metonimie*, ecc. esistono e, fuor d'ogni disegno di usarle ad *ornare il discorso*, possono render qualche servigio a chi parla o a chi scrive, come mezzi opportuni d'espressione (il Croce stesso dichiara d'aver talvolta voluto deliberatamente giovarsene) (1) — che male ci sarà ad imparare a conoscerle?

Non attardiamoci su queste o su altre simili questioni *laterali* e secondarie; veniamo a ciò che più importa di rilevare e di discutere.

Il Croce ha “ evitato studiosamente „, fin oltre la metà del suo lavoro, “ di usar la parola *bello* „ (p. 81); e in tutto il lavoro non l'usò mai che in unico senso. Che cosa è per lui il *bello*? È “ l'espressione riuscita, o meglio, l'espressione *senz'altro* „; mentre il “ brutto è l'espressione sbagliata „ (*ivi*). Infatti la sua estetica (*scienza del bello*) fu concepita “ come scienza dell'espressione „, soltanto.

Egli ha voluto così *semplificarla*, e di tutte le semplificazioni da lui tentate questa, ch'è certamente la più ardita, è, in un certo senso, anche la più legittima. Troppe volte invero *il bello d'arte* (e chiamiamolo pure anche noi *bello d'espressione* o *espressione*) è stato confuso col *bello di natura* o *bello fisico* (2), e dalla

---

nione calpestata da tutta la scuola dei retori dica molte cose superflue in questo proposito. Perciocchè i tropi non sono, a mio giudizio, più che quattro, i quali tutti nascono da quattro luoghi topici „, secondo le idee di causa ed effetto, tutto e parte, comparabilità ed opposizione.

(1) “ Allorchè si è detto *parola*, si è voluto usar da noi una *sineddoche* e intendere genericamente *espressione* „ (p. 26).

(2) La confusione presso molti scrittori d' estetica continua ancora. Vedasi p. es. il saggio su *Le sentiment du beau* (in C. R. Herckenrath, *Pro-*

confusione sono nati deplorevolissimi errori. Ciò che in natura a nessuno par bello può essere bello in arte; e non c'è nessun bisogno che, per esser bella, l'arte ritragga esclusivamente, come dicevasi un tempo, *la bella natura;* ma anche là dove ritrae *la bella natura*, l'arte non si confonde con essa. Dinnanzi al ritratto di una bella donna da noi conosciuta, noi diremo con un senso di soddisfazione estetica profondo: è lei, par viva! — però non è certo la bellezza della donna che farà la bellezza del ritratto, e nemmeno la perfetta rassomiglianza; chè, in tal caso, le più semplici fotografie *non ritoccate* sarebbero opere d'arte per eccellenza.

La bellezza di natura, per diventare bellezza d'arte, ha bisogno d'essere sentita, interpretata (diciamo pure *espressa*); armonia di colori e di linee, e proporzione di parti, ecc., possono, in natura, non dirci nulla, non interessarci, non destare in noi nessun senso di meraviglia e di piacere; ma ciò non porta direttamente a negare che quegli oggetti naturali, che noi chiamiamo belli perchè spesso la loro contemplazione genera in noi un diletto, abbiano una loro bellezza; ciò non porta a concludere che " il bello naturale è un semplice *stimolo* della *riproduzione estetica*, che presuppone l'avvenuta produzione „ e che " senza le precedenti intuizioni estetiche della fantasia, la natura non può risvegliarne alcuna „ (p. 99).

Se così fosse (se cioè il *bello fisico* — come il Croce sostiene — non avesse alcuna esistenza), perchè mai vi sarebbero in natura alcuni spettacoli che hanno in grado eminente cotesta virtù di stimolare la *riproduzione estetica*, ed altri che l'hanno in grado assai più scarso o non l'hanno nè punto nè poco? Perchè mai noi ci fermiamo a contemplare e un artista si mette volentieri a ritrarre, poniamo, un bel viso di donna (uno di que' visi che si sogliono chiamar belli) e non una faccia ròsa dal *lupus*? Perchè l'istesso effetto non è indifferentemente prodotto da un gruppo di peschi e di mandorli fioriti, e da una catasta di fascine; da un prato ove bruchino de' buoi, e da una concimaia dove s'imbrodino il grifo dei porci? Se poi fosse vero

---

blèmes d'esthétique et de morale, Paris, Alcan, 1898) condotto sull'idea di P.-J. HELWIG (*Eine Theorie des Schönen*), che il bello nella natura e nell'arte si trova da noi in ciò che risponde a un tipo medio ideale.

che “ la *riproduzione estetica* presuppone l'avvenuta *produzione* „, e cioè che la natura ha solo la bellezza da noi creata e da noi prestatale; che non essa, ma l'imagine d'essa, latente nel nostro spirito, è bella, come si spiegherebbero il nostro stupore e la nostra ammirazione dinnanzi a cose non mai vedute, e talvolta neppure mai imaginate, o imaginate assai diverse da quel che sono? Se poi la bellezza della natura fosse semplicemente un prodotto della nostra fantasia, lo spettacolo delle cose già prima imaginate non potrebbe oltrepassare o deludere la nostra aspettazione, come talvolta la oltrepassa o la delude.

Era giusto distinguere il bello d'arte dal bello di natura, era magari possibile trattar di quello senza occuparsi di questo (benchè in realtà l'uno trapassi talvolta nell'altro, e certe condizioni ed effetti dell'uno si ritrovino pure nell'altro); non era però lecito spingersi nel processo di *semplificazione* tant'oltre da negar la bellezza alla natura fisica e perfino a quelle che “ si dicono *cose belle* „, cioè agli stessi “ monumenti dell'arte „ (p. 97). *Bello fisico* e *cose belle* sono pel Croce non sensi o “ paradossi verbali „, poichè il bello è spiritualità immaterializzabile; e se cotesta estetica trascendentale incontrerà fortuna, l'abbracceranno per prime con gran fervore le cosidette donne brutte, alle quali sarà d'immenso conforto il ritener dimostrato scientificamente, cioè filosoficamente, che le cosidette donne belle non esistono.

Uno dei capisaldi della teoria del Croce è il principio della identità e simultaneità assolute dell'*intuizione* e dell'*espressione*, in modo che “ l'attività intuitiva tanto intuisce quanto esprime „, e “ l'una viene fuori con l'altra, nell'attimo stesso dell'altra, perchè non son due ma uno „ (p. 11). Dunque non si può intuire senza esprimere, perchè l'intuizione è l'atto stesso creativo, formativo; tutto ciò che nella pienezza della sua luce balena alla fantasia, contemporaneamente si traduce in una espressione, cioè in un prodotto d'arte. Intuire, p. es., un quadro equivale così a farlo; anzi non si potrebbe intuirlo e non farlo.

Cotesta necessaria concomitanza dei due atti, intuitivo ed espressivo, che non sarebbero poi due, ma uno, e solo verrebbero ad essere arbitrariamente distinti nel comune uso verbale, è ben lungi dall'avere quel valore assiomatico che il Croce le attribuisce.

Al Faggi, che osservavagli che si può anche " intuire senza esprimere „ o " intuir bene, compiutamente, ed esprimere male, inadeguatamente „ (1), egli replicava (2) che quando ci sembra d'intuire senza esprimere, " ci aggiriamo in una illusione psicologica „; od altrimenti — come aveva già detto nell'*Estetica* (p. 11) — che ciò che a noi pare *intuizione* (*fatto spirituale*) è mero " fatto psichico, o naturale..... sensazione e naturalità „. Si può concedere che molte volte ciò avvenga; ma non si dovrebbe in nessun modo negare che tante e tante imagini che si formano vive, chiare, concrete nella nostra fantasia, che le vagheggia, possano rimanere inespresse, come infatti rimangono. Io ho, p. es. (e chi vorrebbe contestarmelo?), l'*intuizione* d'un luogo, d'una persona, a me famigliari, a me noti; cioè nel mio interno me li rappresento così vivamente,

Che se l'error durasse altro non chieggio.

Ebbene, sarò io in grado per questo di esprimere con qualunque mezzo d'*esteriorizzazione* (parole o colori, poniamo) quelle mie intuizioni? Sarò io per questo necessariamente poeta o pittore? Il Croce me ne assicura; e così fosse! — ma in realtà, anche in quei casi, in cui l'*intuizione* non si può dire che mi manchi, ahimè, io non sarò nè poeta nè pittore.

La teoria del Croce mi par fatta per creare molte beate illusioni.

Nell'*Estetica* (p. 12) egli scrisse: " Una Madonna di Raffaello — si crede — avrebbe potuto immaginarla chiunque; ma Raffaello è stato Raffaello per l'abilità meccanica dell'averla portata sulla tela. Niente di più falso „; Raffaello è stato Raffaello unicamente perchè egli solo ha avuto quella tale intuizione.

La *tecnica* qui non c'entra (e alla *tecnica* il Croce non attribuisce mai alcuna importanza, considerandola come un coefficiente *esteticamente trascurabile*); la preparazione e l'educazione artistica non c'entrano; s'anche Raffaello non fosse stato alla scuola del Perugino, la sua Madonna l'avrebbe fatta lo stesso, così, data l'intuizione di cui essa è l'espressione esteriorizzata; appunto come potremmo farla pur noi, se la intuissimo a quel

(1) " Rivista Filosofica „, 1902, fasc. IV.

(2) Ivi, 1902, fasc. V.

modo; o come almeno saremmo tutti in grado almeno di copiarla, se *intuissimo* il quadro da lui fatto.

Questo non lo dico io, ma l'afferma il Croce là dove, nella replica al Faggi, pone il seguente quesito: — “ Con l'intuire un quadro siamo noi *perciò solo* capaci di portarlo sulla tela? „ — ed al quesito egli risponde con imperturbabile sicurezza: — “ Se voi l'intuite davvero, se cioè la vostra fantasia rivive davvero ogni minimo tocco del pennello del pittore, siete potenzialmente in grado di portarlo sulla tela, siete ottimamente disposti a farne una copia „.

Quel cauto “ potenzialmente „ vuol salvar varie cose, le quali sarebbero state assai compromesse da un risoluto *effettivamente* che, a rigor di logica, avrebbe dovuto sostituirlo; ma siccome della *potenzialità*, di cui sono troppo dubbi e non sperimentabili gli *effetti*, sarebbe vano discorrere, tiriamo via, accontentandoci d'osservare che a far una buona copia d'un quadro di Raffaello, tre o quattr'anni d'*Accademia* aiutano forse più di ogni possibile *intuizione*.

Ma, per tornare al primo esempio, che cosa ha voluto dire il Croce affermando che se noi non siamo in grado di produrre una Madonna di Raffaello, gli è solo perchè ci manca “ quella tale intuizione „? Che noi non siamo tutti dei Raffaelli?... D'accordo; anzi è fin troppo chiaro, fin troppo semplice. Ora, chi non fa nè quadri nè poemi nè statue, ha o non ha intuizioni? L'intuizione è attività comune, o è attività speciale di coloro che il mondo chiama artisti? Fra le intuizioni di costoro e le intuizioni degli altri v'è solo differenza quantitativa o qualitativa? Lo domando perchè v'è un luogo (p. 73, l. 23) in cui il Croce sostituisce all'*intuizione* l'*ispirazione*, che da tanti anni si suole attribuire agli artisti, anzi soltanto ai grandi.

Ne' casi di cui abbiamo fin qui discorso, l'*espressione* concomitante all'*intuizione* s'*esteriorizzerebbe* in un *modello* o in una *copia*; ma non è punto necessario — secondo il Croce — che l'*esteriorizzazione* avvenga perchè il fatto estetico si compia. “ Il fatto estetico si esaurisce tutto nell'elaborazione espressiva delle impressioni. Quando abbiamo conquistato la *parola interna*, concepito netta e viva una figura o una statua, trovato un motivo musicale, l'espressione è nata ed è completa. Non ha bisogno d'altro „ (pag. 53).

Nel caso della musica sono pronto a concederlo, perchè se — come dice altrove il Croce — " l'intuizione del Beethoven non fosse il suo pezzo musicale, e il pezzo musicale la sua intuizione " (p. 13), non saprei davvero che cosa sarebbe. Tutt'al più il pezzo musicale avrà bisogno di chi lo canti o lo suoni meglio del maestro, ma il maestro *lo trova* di solito *esteriorizzandolo* per proprio uso come può, in qualche modo; anzi *l'intuizione* e *l'espressione* nella musica si identificano tanto che una concezione musicale *muta* non è pensabile se non come un esercizio algebrico, un calcolo di combinazioni acustiche.

Ad ogni modo, in altri casi, cioè in altre arti, *l'espressione*, secondo il Croce, potrebbe non esteriorizzarsi e tuttavia essere " completa "; e se ciò è, chi sa quanti bei quadri, mirabili statue e stupendi poemi vi furono al mondo, che non furono mai dipinti, scolpite e scritti; chi sa quanti grandi artisti passeggiano per le nostre vie in strettissimo incognito! Io credo piuttosto che vi sia sempre stato e vi sia una quantità d'intuizioni, ossia di concezioni estetiche, abortite per mancanza d'*espressione*, ch'è quanto dire di *formazione* o di concretezza. Con qual ragione si parli di un'*espressione interna* " completa " e non esteriorizzata, davvero non so intenderlo. Se quell'espressione, che si suppone " completa " è *interna*, e tale rimane, che ne sappiamo noi? Che cosa sappiamo delle concezioni artistiche che non ci si manifestano? Come possiamo *giudicare* del loro *grado d'espressione*?

Ma un'altra cosa più importa. Le parole del Croce che più su ho riferite tendono a ribadire la sua tesi fondamentale della assoluta interiorità del fatto estetico e della identità della intuizione coll'espressione (interna). Ora cotesta tesi — astraendo dalle esagerazioni e dai paradossi che ne possono germogliare — ha molto del vero, ma ha molto poco del nuovo. Che non si possa *intuire* senza *vedere*, che non si possa concepire, per es., nè una statua nè un quadro senza che entri in azione la facoltà nostra formatrice d'imagini, senza che la figura, da noi concepita, abbia un'*espressione*, è tanto vero che nessuno potrebbe dire e nessuno ha mai detto il contrario; però, si badi: cotesta espressione, cotesta *parola interna* — come il Croce la chiama — non è propria esclusivamente dell'attività intuitiva, ed appartiene anche all'attività intellettuale. Che cosa è infatti il *pensiero* se non un *tacito discorso*? Posso io pensare senza che il mio concetto si

concreti in una *parola interna*, prenda dei contorni e un atteggiamento, abbia una *espressione*?...

Per questa via non è possibile raggiungere la differenza necessaria tra arte e scienza; e per questa via il Croce non la cerca. Egli la pone invece nel contenuto diverso della *intuizione* (estetica), ch' è l'*individuato*, il *concreto*, e del *concetto*, ch' è l'*astratto: un uomo*, e *l'uomo* (cfr. p. 25); ma poichè poi è costretto a riconoscere che anche il concetto richiede la sua *espressione*, egli, che concepisce il fatto artistico solo come un *fatto d'espressione*, indifferenziabile, va diritto a concludere che " ogni opera di scienza è anche opera d'arte „ (pag. 27).

Eppure non è così; e lo sa benissimo il Croce stesso il quale più oltre avverte: " La forma logica o scientifica, in quanto tale, esclude la forma estetica. Chi si fa a pensare scientificamente ha cessato di contemplare esteticamente „ (pag. 39). Se questo è, che importa che un trattato abbia — poniamo — qualche felice pagina descrittiva e che uno scienziato possa possedere anche qualche attitudine d'artista? Il trattato — se è opera vera di scienza, e non amabile chiacchiera di *divulgatore* — resterà trattato, nè lo renderà mai opera d'arte " il pensiero „ che vi si volga " limpido, netto, ben contornato, senza parole superflue, senza parole mancanti, con ritmo e intonazione appropriata „ (pag. 28). Io vorrei mettere innanzi al Croce più d'un trattato di meccanica razionale o d'elettrotecnica o di patologia, in cui (a giudizio dei competenti ed anche degli incompetenti) il pensiero corre *limpido, netto, ben contornato, senza parole superflue* (quanto al *ritmo* ed all'*intonazione appropriata*, di cui sarebbe troppo difficile formarsi un'idea, non garantisco di niente); e poi dirgli: m'usi la cortesia di farmi un poco *gustare* cotesti libri anche come opere d'arte!

Non lo inviterei però tanto facilmente alla stessa prova mettendogli innanzi qualunque libro di filosofia, di politica, di storia e, in genere, di quelle che si chiamano scienze morali. So benissimo ch'egli non avrebbe fatica a convincermi che, tra i cultori di quelle scienze, qualche " gran pensatore „ merita anche il nome di " grande scrittore „, e può parlare, oltre che all'intelletto, anche alla fantasia e al sentimento; ma io allora dovrei domandargli: se proprio crede che " ogni opera di scienza „ — qualunque ne sia la materia — possa effettivamente *pren-*

dere aspetto (ch'è quanto dire aver l'efficacia e produrre gli effetti) dell'opera d'arte.

Basti quest'accenno, perchè — risoluto come sono a non entrare nè punto nè poco nella grossa questione dell'*indifferenza del contenuto* (ch'è un altro dei capisaldi dell'estetica del Croce) — voglio astenermi da ogni discorso che potrebbe trascinarmi in qualche modo a toccarla (1); ma un'altra cosa qui m'importa di avvertire.

V'è un momento in cui il concetto d'*espressione* (cioè il concetto in cui dovrebbe contenersi tutta la propria essenza del fatto estetico) s'adegua pel Croce (p. 28) al comune concetto letterario della *forma*, anzi della *elocuzione;* confina — come abbiamo veduto — con le idee di *chiarezza, proprietà, convenienza, efficacia*, ecc.; l'arte è ridotta allo *scriver bene*, cioè allo *esprimere* adeguatamente e perspicuamente non importa che cosa, qualunque *conoscenza*. Ora se questo non ha nulla che vedere con la *indifferenza del contenuto* ammessa dal Croce, contrasta però con la natura del fatto estetico, ch'è per lui pura *conoscenza intuitiva* col suo equivalente: l'*espressione*, o — com'egli anche la chiama — la " conoscenza *espressiva* „ (p. 14). Ciò postula la incertezza e la insufficienza di un'estetica *semplicemente* concepita come *scienza dell'espressione.*

Data l'equipollenza dei due termini inscindibili (intuizione ed espressione), ne consegue anche la loro simultaneità. L'intuizione pel Croce non è un antecedente dell'espressione; l'una e l'altra si producono " nell'attimo stesso „.

In un certo senso ciò è vero, anzi incontrastabile; ma il Croce c'insegna rettamente (p. 94 sg.) che non ogni espressione è estetica.

Delle *espressioni in senso naturalistico* è inutile discorrere; badiamo invece alle estetiche (che son poi quelle destinate ad esteriorizzarsi nelle opere d'arte) e vediamo s'esse si producano nel modo da lui indicato.

Qualche volta, sì; l'intuizione e l'espressione hanno talora una formazione affatto istantanea, una concomitanza assoluta; l'artista intuisce ed esprime, *vede* e *fa;* ma qualche altra volta

(1) Ne ho già toccato altrove, polemizzando, anni or sono, amichevolmente col Croce, e mi basta.

invece (anzi il più delle volte) l'artista *intuisce, sente*, e non riesce ad esprimere; ha qualche cosa che gli si agita dentro e che invano domanda d'essere espresso; sa ciò che vuol fare, sa dove vuol riuscire e non trova la via. Tenta e ritenta, muta e rimuta, è costretto ad accontentarsi d'espressioni anche per lui insoddisfacenti, *provvisorie*, messe lì quasi a sussidio della memoria, quasi a richiamo di un'*idea*, di un'*imagine* ribelle, che non si lascia imprigionare nell'espressione.

Ora che mai può essere l'intuizione di cui parla tanto il Croce se non fosse la *concezione* di cui si è sempre parlato? Se fosse altra cosa, e fosse tutt'uno con l'espressione, la formola che " l'attività intuitiva *tanto intuisce quanto esprime* „ sarebbe la più vuota cosa del mondo, un giro vizioso di parole. Invece l'espressione, nel senso suo più virtuale, è spessissimo, nell'arte, non l'immediata conseguenza della concezione (o intuizione, se così si vuol dire), ma il lento prodotto della elaborazione; di quella lunga elaborazione, di cui nei manoscritti dei grandi poeti o negli schizzi e cartoni de' grandi pittori restano le tracce, i documenti irrecusabili.

Sennonchè — qui si potrebbe dirmi — voi vi riferite alla *espressione esteriorizzata* invece che all'*interna;* mentre " l'*opera d'arte* (l'opera estetica) è sempre *interna* „, e " quella che si chiama *esterna* non è più opera d'arte „, come il Croce intrepidamente sostiene (p. 54).

Io prendo solo ciò che posso prendere, ciò che sta in fatto, ciò ch'è in qualche modo controllabile e tangibile; prendo il fenomeno; e cotesto fenomeno è d'altra parte il chiaro riflesso dei fatti estetici interni da cui dipende. Qual differenza infatti può passare (non di natura, ma di forma) tra l'*espressione interna* e la *esterna*? Nessuna; la seconda è lo specchio della prima, anche *quantitativamente*.

Che l'*espressione* il più delle volte si trovi provando e riprovando, lo sa benissimo il Croce, che ha descritto molto esattamente il processo della ricerca di essa, in un luogo che giovérà riferire: " L'individuo *A* cerca l'espressione di un'impressione che sente, ma che non ha ancora espressa. Eccolo a tentare varie parole e frasi, che gli diano l'espressione cercata, che dev'esserci, ma ch'egli non possiede. Prova la combinazione *m*, e la rigetta come impropria, inespressiva, manchevole, brutta:

prova la combinazione *n*, e col medesimo risultato. *Non vede punto o non ci vede chiaro*. L'espressione gli sfugge ancora. Dopo altre vane prove, nelle quali ora s'accosta ora si discosta dal segno cui tende, d'un tratto forma (par quasi che gli si formi da sè spontaneamente), l'espressione cercata, e *lux facta est*. Egli gode per un istante il piacere estetico o del bello „ (p. 119).

È di qui che il Croce prende le mosse ad affermare *l'identità* di *gusto* e *genio*, e il valore assoluto del giudizio estetico.

Intorno alla prima di coteste affermazioni non occorre spendere molte parole; per quanto discretamente la si voglia intendere e per quanto se ne voglia restringere il senso, essa non regge.

Il *gusto attivo* (produttore) proprio dell'artista e il *gusto passivo* (riproduttore) proprio del critico, non sono la stessa cosa, perchè sostanzialmente diverso è il loro prodotto. Il De Sanctis diceva, è vero, che l'opera del critico è *una creazione sopra un'altra creazione;* ma nessuna opera di critica è equivalente a un'opera d'arte.

Il *genio* è *attività*, e *gusto* è *passività* (come concede il Croce medesimo, p. 121), perchè vorremmo *identificarli*? Tanto sarebbe identificare, p. es., la voce vibrante al cilindro del fonografo che riceve le impronte delle vibrazioni.

Certo, è facile concedere che il *gusto*, sentendo, apprezzando, valutando la bellezza, partecipa in qualche modo della natura del *genio*, il quale la crea; e perciò, in certo senso si potrà pur dire che il critico è, o dovrebbe essere, artista; allo stesso modo che l'artista, in quanto opera coscientemente — cioè esperimenta, riflette, sceglie — è o dovrebbe essere critico; ma la differenza tra l'uno e l'altro rimane sempre *qualitativa*.

Or se — per dirla col Croce — il *genio* ci dà la *produzione* e il *gusto* la *riproduzione*, questo, rispetto a quello, rappresenta una *passività* sollecitata da uno *stimolo* del tutto esterno, non un'energia spontanea; esso si riduce ad una semplice *ricettività*.

Inoltre, l'*attività* vera e propria del gusto, in quanto è *gusto* (cioè funzione critica), non consiste nella *riproduzione*, ma nel *giudizio;* e la critica — anche la pura critica estetica — non crede mai d'avere con la semplice *riproduzione* esaurito il suo còmpito, nè crede che la *intuizione* le basti, se a ciò che l'intuizione (in senso estetico) le porge non aggiunge — palesemente o coper-

tamente, direttamente o indirettamente — ciò che le viene dalla riflessione, dall'associazione, dal confronto, dall'analisi. Il *genio* (arte) è *sintesi,* mentre il *gusto* (critica) è essenzialmente *analisi*, anche quando sembra che il suo processo sia affatto intuitivo; perciò l'*identità* dell'*attività* colla *passività*, della *sintesi* coll'*analisi* è un paradosso.

Meno paradossale, ma non più sicura, è l'affermazione dell'*assolutezza* del giudizio estetico. Il Croce non ne è il primo e forse nemmeno — aggiungo — il più convincente banditore; quantunque egli, che divide il suo tempo tra molteplici studi, e accoglie nel capace suo spirito tante pugnaci preoccupazioni così letterarie come scientifiche, avesse speciali ragioni di mettere ogni impegno nel difenderla vigorosamente e nel dimostrarla trionfalmente. Dimostrando infatti l'assolutezza del giudizio estetico, egli sarebbe riuscito ad accrescere l'importanza e — sto per dire — la dignità di quella specie di critica letteraria che a lui da molti anni sta tanto a cuore.

Ma la dimostrazione era possibile? Ne dubito assai; certo intanto il Croce non l'ha data, come del resto non l'ha mai data nessuno; e la storia dell'estetica è lì a dimostrarlo. L'impotenza della filosofia s'è in ciò tradotta nell'adagio volgare: *De gustibus non est disputandum*, oppure nelle contraddizioni in cui s'avvolse. P. es., il Kant (1), dopo aver concesso, nella *Critica del giudizio*, l'arbitrio completo del *gusto,* è poi ricorso ad una specie d'*imperativo estetico*, secondo il quale il *gusto* veniva a trasformarsi in una facoltà di giudicare del bello in maniera universale e necessaria. Quando, secondo il Kant, il giudizio estetico assume cotesta validità e riveste cotesto carattere d'universalità e necessità? Quando esso sia tale da poter pretendere (ma quale è il giudizio che non lo pretenda?...) d'essere accettato dai più, quand'esso riscuota il suffragio della maggioranza. Soluzione di fatto, e non di ragione; concessione a convenienze e ad esigenze meramente pratiche.

Il consenso di molti costituisce una probabilità di rettitudine, ma non una prova. Infatti, a certe epoche, la maggioranza, e magari la totalità, segue dei gusti, ammette dei giudizi che

(1) Cfr. Victor Basch, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, Paris, Alcan, 1896, pp. 208 sgg., 385 e 387 sgg.

poi destano universale esecrazione ed orrore. Il consenso — ch'è ancora il più forte argomento (non filosofico, sì bene storico) in favore dell'assolutezza del giudizio estetico, contro il quale è facilissimo accumulare i sospetti — è soggetto a variare anch'esso; e chi non se ne fidasse, dovrebbe andare in cerca d'una dimostrazione dell'assolutezza del gusto, alla quale, sperando di raggiungerla speculativamente, non mi pare che s'arrivi.

Il Croce intanto ha creduto d'arrivarci; ed ecco come.

Dopo avere descritto, colle parole più su riferite, il processo mediante il quale " l'individuo *A* „ persegue e trova l'espressione estetica, cioè crea la bellezza, descrisse anche il processo mediante il quale " l'individuo *B* „ giunge a formulare su quella espressione un giudizio che escluda *ogni possibilità di divergenze*, un giudizio infallibile.

Che fa dunque " l'individuo *B* „? Questo: " Egli non potrà se non *mettersi nel punto di vista* di *A*, e rifare, con l'aiuto del segno fisico prodotto da *A*, il suo processo. Sa *A* ha visto chiaro, *B* (che s'è messo nel punto di vista di lui) vedrà anch'egli chiaro e sentirà quell'espressione come *bella*. Se *A* non ha visto chiaro, non vedrà chiaro neanch'egli, e la sentirà, *d'accordo con lui*, come più o meno brutta „ (p. 120).

È destino che, in filosofia, per ispiegarsi, bisogni continuamente avvolgersi nelle ambagi del parlar figurato e far uso continuo di metafore, d'allegorie, di paragoni; ma poichè a cotesta risorsa nessuno — nemmeno il Croce — rinunzia, me ne varrò anch'io per discutere in breve il caso interessante di *A* e di *B*.

Dunque *A* trovavasi, press'a poco, nella penosa condizione di chi, *vedendo confuso*, vuol *veder chiaro*. Piglia una lente, e non gli serve; ne piglia un'altra, e peggio che mai; finalmente ne trova una che fa meravigliosamente per lui: *lux facta est;* egli vede distinta, nitida l'imagine che prima stavagli innanzi incerta ed informe. Cotesta lente metaforica, che, dopo tanti stenti, l'ha servito a dovere, è l'*espressione; attraverso ad essa* egli ha avuto (o gli è parso; il che *per lui* torna poi lo stesso) la *pienezza della visione*, la visione beatifica della bellezza. Sta bene.

Poniamo che " l'individuo *A* „ sia io; venga pure adesso il signor *B* a controllare se ho *veduto chiaro*, e faccia il dover suo.

Egli dunque comincierà dal " mettersi nel punto di vista „ in cui io m'ero messo; ed osservando cotesto precetto datogli dal Croce (un ragionevolissimo precetto, che adombra un canone fondamentale della critica storica) sarà certo in grado d'adempier meglio, o meno peggio, il suo ufficio. Egli però *non rifà intero il mio processo;* egli piglia, senz'altro, " il segno fisico da me prodotto „, la *lente* che gentilmente gli presto, e guarda. Se io *ho visto chiaro,* anche *B vedrà chiaro;* il Croce almeno l'assicura. Ma, per combinazione (una combinazione tutt' altro che rara!), *B* non vede chiaro, anzi non vede nulla, e ne leva un grande scalpore. Ebbene, che farci?...

È impossibile che ci mettiamo d'accordo; nè io, se ci ho veduto (o mi è parso), posso dichiarare che mi sono sbagliato; nè *B*, se non ci vede, può ammettere di vederci; perciò tronco la disputa alzando le spalle, e gli rispondo: — Caro signore, posso prestarle bensì la mia lente, ma non i miei occhi. — Lo stesso contrasto può poi ripetersi tra *B* e un altro *B*, ecc.

Così è; a rigore, per *vedere* ciò che uno vede e come l'altro lo *vede*, occorre non solo il medesimo strumento ottico, ma il medesimo organo visivo; bisogna che i due siano uno.

Per togliere *ogni possibilità di divergenze,* bisognerebbe che chi giudica un artista fosse non solo un po' artista, ma *quel-l'artista;* e se, prescrivendogli di *mettersi nel punto di vista* dell'artista da giudicarsi, pretendiamo ch'egli si transustanzî in esso, rinunzî affatto alla propria personalità, sopprima tutte le proprie disposizioni soggettive, noi pretendiamo l' impossibile; e posto ch'egli avesse tanta facilità d'adattamento, cioè cotesta completa mancanza d'individualità, egli, per ciò stesso, non potrebbe essere nè artista nè critico. La frase adoperata dal Croce è ambigua; perchè *mettersi nel punto di vista di un altro* può voler dire anche mettersi nell'impossibilità di discernere s'egli abbia fatto male e di condannarlo. Quante birbonate andrebbero impunite, se i giudici *si mettessero* proprio *nel punto di vista* di chi le ha commesse!

Tornando al nostro caso, la disputa tra me che pretendo d'aver *veduto chiaro* e *B* che sostiene il contrario, poichè lui non ci vede, potrebbe durare all'infinito, esaurendosi tutta nel cozzo continuo di due affermazioni contrarie, delle quali nessuna, per sè stessa, può trionfare sull'altra. Perchè l'una finisca col

prevalere, occorrerà che dopo *B* venga *C*, e poi *D*, *E*, *F*, *G*, *H*, ecc.; e che, fatto ciascuno il debito saggio della *lente*, gettino, l'uno dopo l'altro, sulla bilancia il peso del loro voto. Di due affermazioni opposte: *è bello, è brutto*, prevarrà quella che incontri più facile l'assenso e che riesca ad imporsi con l'autorità e la forza d'una tradizione, oppure quella che riesca a trovare nell'ingegno dei critici che la sostengono dei sufficienti rincalzi teorici, filologici, psicologici, storici, morali, logici, ecc., che le acquisteranno credito e le daranno apparenza di ragionevolezza.

Una cosa qui importa d'aggiungere. Alcune volte il *gusto* giudica indipendentemente, ingenuamente, sotto l'impressione schietta e viva della bellezza, ch'egli riconosce ed afferma senza altri aiuti; ma più spesso anche il giudizio estetico non è che il riflesso d'una speciale educazione artistica, di speciali assuefazioni e convenzioni, di certe disposizioni morali, di preconcetti dottrinali, che concorrono a determinarlo, e che non sono, tutti e sempre, eliminabili (1).

Inoltre, il cosidetto giudizio estetico, in quanto è puramente *estetico*, nel senso più genuino del vocabolo, e contiene solo, nella sua forma primigenia, la constatazione d'una sensazione o impressione o modificazione gradevole del soggetto (il *piacere* —

(1) Quanto difficilmente sieno eliminabili, potrei dimostrarlo con l'esempio del Croce stesso, che, standosene a cavaliere di quattro vasti territori (filosofia, letteratura, sociologia e storia) guerreggia or nell'uno or nell'altro; e, come tratta d'estetica pura, così fa, all'occorrenza, e bravamente, della critica estetica. Ne ha dato testè qualche saggio anche nella sua rivista *La Critica*; ma leggendo ciò ch'egli vi ha scritto del Fogazzaro (a. I, fasc. 2°), m'è subito venuto in mente di domandarmi s'egli ne avrebbe discorso a quel modo senza la sua non dissimulata antipatia per le opinioni filosofiche, sociali e religiose del romanziere vicentino, e soprattutto per certa specie di " esaltazione religiosa ", di cui gli spiace il rifiorire, e ch'egli chiama senz'ambagi " roba da ospedale " (*Estetica*, p. 67). Ebbene, io sono persuaso che se nel pensare e nel credere egli non si fosse trovato così lontano dal Fogazzaro, il suo giudizio sarebbe stato parecchio diverso, o almen tale da non urtare i nervi d'un mio buon amico, entusiasta del Fogazzaro per ragioni opposte a quelle che rendono lo stesso scrittore tanto poco simpatico al Croce. Abbiamo un bel fare e un bel dire, ma di preconcetti extra-estetici i nostri giudizî estetici sono sempre impregnati; e poichè il fatto — a nostra insaputa e contro la nostra voglia — accade, è onesto e *filosofico* il non ostinarci a negarlo.

anche pel Croce, che pur è così fiero avversario d'ogni *edonismo* — è poi sempre uno dei " quattro lati „ del fatto estetico — p. 95), non è nemmeno giudizio (1), e come tale non ha valore alcuno. — Questo mi dà piacere; io *sento* ch'è bello?... Ciò ch'io *sento* appartiene solo a me, è insindacabile, incomunicabile; quindi si suol dire che *il bello si sente e non si dimostra*. Ma, come ho avvertito più su, non si può sostenere che l'intelletto sia del tutto estraneo a quella che pare sensazione e impressione; nè, se originariamente vi è estraneo, esso rinunzia a trasformarla in *motivato giudizio;* seguendo, anche qui, fin dove è possibile, un processo di riduzione dal soggettivo all'oggettivo, dal sensibile all'intelligibile.

Finchè io ripeterò asseverantemente: *questo è bello*, e lo ripeterò con tutta la forza de' miei polmoni e tutta la sincerità della mia coscienza estetica, nessuno mi prenderà per giudice competente, per critico d'arte. Perchè cotesta qualità mi sia riconosciuta, bisogna che io m'ingegni non solo a far nascere in altri la stessa mia impressione, ma a far comprendere anche perchè essa nasce e deve nascere, analizzando e ragionando. Gli elementi concettuali che spesso si mischiano alle intuizioni dell'artista (quanto *pensiero* vi può essere infatti nell'arte!) *sono inseparabili dalle intuizioni* del critico.

Ma torniamo a noi.

Il Croce dunque sostiene che come *A* vede, così dovrà vedere anche *B;* e dà per " *impossibili* i casi che *A* abbia visto chiaro e *B* veda buio; o che *A* abbia visto buio e che *B* veda chiaro „ (p. 120). Sonvi, è vero — egli soggiunge — " dei fatti che paiono contradire „; sonvene anzi tanti e tanti ch'è superfluo venire agli esempi; ma che importa? " Ciò non vuol dir altro che una delle due parti ha torto „. È probabile; ma come dirimere la controversia, come sapere chi abbia ragione? Ecco il punto; un punto scabrosissimo che in teoria non ammette soluzione, e che in pratica ammette solo le modeste soluzioni del senso comune.

Intanto il Croce concede che possono sbagliarsi o l'artista o il critico, oppur magari tutt'e due; e questo non soltanto *par*

---

(1) Cfr. J.-P. Durand (De Gros), *Nouvelles recherches sur l'esthétique et la morale*, Paris, Alcan, 1900.

contradire, ma contradice, anzi cancella, distrugge l'*impossibilità* che B non veda chiaro quando ha veduto chiaro A.

Il fatto succede; sarebbe vano dissimularlo, negarlo; e tanto basterebbe. Ma al fatto il Croce contrappone le ragioni. Perchè dev'essere *impossibile* che B non veda chiaro dove ha veduto chiaro A, se costui proprio ha veduto chiaro? O in altre parole, perchè l'*espressione bella* trovata da A non può parere mai brutta a B? È semplicissimo: perchè " l'attività espressiva, appunto perchè attività, non è capriccio ma necessità spirituale ", e perchè (1) cotesta attività " un medesimo problema estetico non può risolverlo se non in un sol modo, che sia buono " (p. 120).

Se questo in filosofia fosse dogma (e formulato così, ne ha tutta l'aria), mi si bruci per eretico: io non ci credo.

Chiamando indifferentemente *attività espressiva* tanto quella propria del critico quanto quella propria dell'artista, cioè dando per dimostrato (mentre di dimostrazione non v'è neppur l'ombra) che " l'attività giudicatrice, che critica e riconosce il bello, è la medesima attività che lo produce " (p. 121), non si taglia la testa al toro, di certo; non si pone in sodo la *necessaria* infallibilità della prima, alla quale — s'essa è poi tutt'una cosa con la seconda — si concederebbe per giunta un privilegio ingiusto.

L'equivalenza dell'attività giudicatrice coll'attività produttrice è anch'essa altra cosa non dimostrata e non ammissibile. In tutte queste equivalenze il Croce mostra non concepir le cose estetiche (ed in generale le cose) in modo intellettivo e riflessivo, non in modo speculativo, come è detto nella filosofia tedesca specialm. di Fichte, Schelling ed Hegel.

Ma che importerebbe, s'anche l'attività spirituale che giudica fosse la medesima che produce? In certi casi è proprio l'artista stesso che giudica; e non l'opera altrui (nel che gli artisti non sono, a dir vero, molto di frequente felici), sì bene l'opera propria; e dopo aver risoluto un problema estetico in un modo, lo risolve poi in un altro. Delle due o più soluzioni, che possono essere *di fatto* e *di giudizio,* l'una non esclude assolutamente l'altra; e quella stessa che l'artista rigetta, finchè egli non l'abbia rigettata, ci appaga.

Cioè date due *espressioni,* non ne consegue che se una è bella l'altra deva essere necessariamente brutta; fuori d'un bello — ch'è sempre relativo — non sta sempre il brutto, come fuori del vero sta per necessità logica il falso.

Supponiamo che il *Furioso* fosse a noi pervenuto in quell'assetto ch'esso ebbe nella prima edizione del '16, oppure in quella ritoccata del '21. Secondo ogni probabilità noi adesso non supporremmo possibile una diversa *espressione* della mirabile *in-*

(1) Certo che questa attività espressiva vi è in tutti, ma non vi è in tutti all'istesso modo e nell'istesso grado. E' tal diversità di modo e di grado che costituisce una essenziale diversità nell'espressione estetica e nel giudizio estetico:

tuizione ariostesca; seguiteremmo a *veder chiaro*, cioè a giudicar bella l'opera che il poeta rimaneggiò poi così profondamente nella edizione del '32, in cui ci pare recata all'ultimo segno della perfezione espressiva. Eppure è noto che l'Ariosto non se ne accontentava ancora, e che, se fosse vissuto più oltre, avrebbe fatto del poema una quarta edizione differente dalle precedenti. Può darsi ch'egli l'avrebbe guasto, e può darsi che egli l'avrebbe migliorato: non ne sappiamo nulla; ma questo sappiamo: che l'*attività espressiva* d'un grandissimo artista si esercitò tre volte a *produrre* e tre volte a *giudicare* il poema che pure fin da principio parve una meraviglia.

Nei capolavori sembra *necessario* ciò che per noi è definitivo, ma per gli artisti era ancora *provvisorio*. Chi oggi non s'accontenta del *Mattino* e del *Mezzogiorno* quali furono pubblicati dal Parini? Ma chi vorrebbe sostenere che *necessariamente* così, e non altrimenti dovessero rimanere, nell'insieme e nelle parti, per esser belli? Se si getta lo sguardo sul ricco e importantissimo materiale adunato dal poeta per riformare e compiere l'opera rimasta imperfetta, è facile convincersi ch'essa era destinata a un vero e proprio rifacimento. Con vantaggio o con iscapito? Non lo sappiamo; sappiamo soltanto che la bellezza d'alcuni materiali adunati dal poeta per la ricostruzione dell'edificio invogliò più d'un editore a metterli in opera; e sappiamo che il *problema* del *Giorno* dalla incostante e incontentabile *attività espressiva* dell'autore fu avviato a soluzioni diverse, delle quali a noi è impossibile indicare l'*unica buona*.

" L'attività espressiva, appunto perchè attività, non è capriccio ma necessità spirituale " — dice il Croce; e sia che si prenda l'*espressione* nel senso più largo e vi si assommi tutta l'opera della creazione artistica (*contenuto* e *forma*, come usasi dire), o sia che si prenda nel senso più stretto e comune (*forma*, anzi *lingua*, *parola;* perchè la " scienza dell'espressione " è anche una " linguistica generale "), la *necessità* assoluta a cui essa soggiacerebbe, non appare evidente *a guisa del ver primo che l'uom crede*. Non è evidente, dico, appunto perchè l'*espressione*, in qualunque senso la si prenda, non ha sempre la medesima scaturigine, e può essere *spontanea* o *riflessa*.

In certi casi tra le molte espressioni che si possono escogitare o che l'uso ci offre, una sola soddisfa, una sola rende

davvero l'imagine, l'idea che ci sta nello spirito, e non potremmo adoperarne un'altra; ma quante volte l'espressione non ci è suggerita da motivi affatto estrinseci d'opportunità, di convenienza, di tradizione, ecc.? In altri casi la scelta si compie con piena indifferenza, parendoci che ciò che a noi preme d'esprimere possa essere sufficientemente ed egualmente espresso in più d'un modo. Il Parini, per dare un esempio, aveva scritto, nel primo testo del *Mattino*,

> Tra una pagina e l'altra indice nastro;

poi mutò, e scrisse:

> Tra l'uno e l'altro foglio indice nastro;

ebbene, l'*attività espressiva che non è capriccio, ma necessità spirituale*, qui s'esplica in due modi; quale è il *necessario*? Potremmo cavillare per sostenere la prima o la seconda lezione; ma tutte le ingegnose ragioni che riuscissimo a mettere in campo per quella o per questa, non dimostrerebbero mai esaurientemente l'assoluta necessità di quella da noi preferita.

Sottilizzando si può giungere a concludere che non vi sono espressioni equipollenti (come, sottilizzando, il Croce arriva perfino a concludere che non vi sono *parti del discorso:* nomi, verbi, ecc.; che non vi sono sillabe, che non v'è grammatica normativa; che il vocabolario " per quanto lo si faccia progressivo e dell'uso vivo, è sempre cimitero di cadaveri più o meno abilmente inbalsamati ", od anche una " raccolta d'astrazioni " — pp. 147-152); in realtà però non s'arriva sempre a scorgere la diversità delle *cose* sotto la diversità delle espressioni. Vi sono *cose* che noi tutti esprimiamo, ma diversamente, senza *necessità,* appunto perchè può aver luogo la scelta. Ora se B tante volte non s'appaga della espressione d'A, ciò non vuol dire che A non abbia usata l'espressione che *necessariamente* avrebbe dovuto, ma che B, nel caso di A, ne avrebbe preferita un'altra. Questione di gusti; poichè (e possiam dirlo con que' versi di Dante scritti senza intenzione d'adombrarvi una dottrina estetica dell'espressione):

> Opera naturale è ch'uom favella,
> Ma così o così, natura lascia
> Poi fare a voi, secondo che v'abbella.

Io non ho fatto altro fin qui che trascrivere alcune delle postille e tradurre alcuni dei punti interrogativi di cui ho seminato (leggendolo mesi or sono) il libro del Croce, il quale m'è parso certo assai più ingegnoso e più ardito, ma non più convincente di tanti altri libri d'estetica che si sono fin qui scritti.

Rinunzio anche ad accennare gli altri dubbî e l'altre osservazioni che, leggendolo, mi sono sorti in mente, ma non tacerò una domanda che più volte — ripensandoci — mi sono fatta; e la domanda è questa: Semplificata l'estetica nel modo coraggioso che al Croce parve opportuno; rigettati sdegnosamente gli aiuti che altri cercarono nella psicologia e nella storia; ridotta tutta la somma del fatto estetico all'intuizione colla conseguente espressione; messi in disparte tutti i fatti che potrebbero supporsi concomitanti, antecedenti o susseguenti, qual maggior luce piove sull'oscuro problema della natura dell'arte e del bello?

Il bello è pel Croce unicamente — ormai lo sappiamo abbastanza — “ l'espressione riuscita „. Ma quando *è riuscita*? Quando *piace*?... Se tutto dovesse ridursi a questo, e l'estetica nuova — scendendo “ dalle *stelle* della metafisica „, ch'essa deride, e uscendo “ dalle *stalle* del positivismo „ (1), ch'essa dispregia — non fosse in grado di dirci altro, noi potremmo ringraziarla una volta per sempre, e dirle: — sapevamcelo!

(1) Sono espressioni del Croce.